

participantes // enlaces // contacto

sobre arte críticas

 Crítica de Artes

II

Agenda

 **Búsqueda**

tipo de búsqueda

música

artículos // críticas // debates // entrevistas // todos

artículos

La encrucijada del compositor contemporáneo

por Santiago Saitta

¿Para quiénes hacemos nuestra música los compositores de la llamada música contemporánea?

Esta pregunta, que a muchos puede parecer sin sentido, constituye para el compositor una verdadera encrucijada. La música contemporánea, en líneas generales, no cuenta con el apoyo de organismos estatales ni privados, ni tampoco es comprendida por la mayor parte del público. Componer música, en estas circunstancias, se convierte en un ejercicio desalentador que cada compositor supera apelando a sus propios incentivos. ¿A qué se debe esto? ¿Por qué hemos llegado a este punto? La respuesta no es simple y requeriría de un estudio pormenorizado de los fenómenos sociales, económicos, culturales y musicales que se fueron dando a lo largo de la historia de la música en Occidente. Sin el afán de dar una respuesta definitiva a tamaña cuestión, el presente trabajo sólo pretende dar algunas pistas al respecto, así como también despertar en el lector interés por la problemática.

Cualquier estudioso de la historia de la música sabe que las circunstancias en las cuales se fue desarrollando dicho arte fueron distintas en cada momento y en cada región geográfica en particular. No es de extrañar, entonces, que la función que cumpliera la música dentro de la sociedad y que el estatus que ocupara en ella el músico fueran cambiando de acuerdo a las necesidades de cada momento.

Así, por ejemplo, sabemos que la música durante la mayor parte de la edad media cumplió una función simbólica / ritual / educativa que apuntaba a satisfacer las distintas necesidades que iba planteando la vida religiosa y la liturgia cristiana. En ese entonces, la música no era un arte en sí misma, como lo entendemos hoy, sino que cumplía una función de índole práctica perfectamente delimitada. Es fácil entender, entonces, por qué los compositores de las innumerables melodías que constituyen el núcleo del repertorio gregoriano han permanecido en el anonimato.

Haciendo un análisis de este tipo, a través del cual podemos entender la evolución de la música como la respuesta a los requerimientos cambiantes de la sociedad, es posible decir que el rol que ocupó y desempeñó el compositor en la evolución histórica de la música, estuvo regido por los criterios de oferta y demanda que le impuso “el mercado” de su tiempo. En esta interacción entre el compositor y la sociedad se distinguen tres elementos determinantes:

- La concepción filosófica de la música propia de un período histórico en particular.
- El o los grupos sociales demandantes de ese bien cultural.
- Las condiciones que ese grupo social demandante impone, explícita o implícitamente, sobre el compositor o artista.

Un caso ejemplar de esto ha sido la institución del mecenazgo. Durante los siglos XVI, XVII y XVIII, un sin fin de reyes, príncipes y demás miembros de la nobleza, por no olvidar a los papas, obispos y otros clérigos de



octubre 2016

ISSN: 1853-0427

detalle-id=207&c=7&t=0.php.html[05/12/2016 02:18:48 p.m.]

considerable influencia, se constituyeron en un grupo social que demandaba un constante flujo de nueva música. Esta demanda se basaba en el deseo de satisfacer no sólo las necesidades espirituales de los individuos, sino también las, no tan espirituales, de socializar con otros. No hay duda de que la concepción que se tenía de la música durante estos siglos era muy distinta a la visión cosmogónica, simbólica, educativa, y hasta matemática [1], de la edad media. La idea barroca, que identificaba a la música como motor de los *affetti* [2], nos demuestra que su principal función era expresiva, o lo que hoy llamaríamos artística. El mecenazgo supuso para el compositor una gran oportunidad para mostrar su arte y un modo de asegurarse el sustento. Sin embargo, también significaba que el compositor debía someter su creatividad a los designios y caprichos del mecenas, por lo menos si deseaba mantener el empleo [3]. Este tipo de relación empleador-empleado hoy día nos parece algo extraña, ya que luego de la colosal revolución encabezada por figuras de la talla de Beethoven, la vieja institución del mecenazgo dio paso a la autogestión, a la total autonomía y, en definitiva, a la concepción actual que tenemos del artista.

Un análisis más profundo nos demuestra, sin embargo, que la declinación del mecenazgo se debió, no tanto al ímpetu aislado de algunos artistas rebeldes, como a los cambios sociales que, lenta y silenciosamente, se fueron dando a lo largo de los siglos. La sociedad europea fue mutando entre el Renacimiento y el siglo XIX pasando de un sistema feudal a uno liberal / capitalista. Esto se encuentra representado claramente por el auge paulatino de la burguesía como clase dominante y la paralela decadencia de las clases superiores que ostentaban un linaje noble. En la música, el auge de la clase burguesa se vio reflejado, entre otras cosas, por la aparición de teatros de ópera y salas de concierto que se constituyeron en el ámbito indicado para el desarrollo de representaciones artísticas dirigidas a la clase media. Este cambio, que ya comenzaba a manifestarse en el Barroco (vale recordar la activa producción operística de Händel para distintos teatros públicos de Londres) supuso, por ejemplo, una notable reforma en el contenido de los guiones operísticos, los cuales pasaron de su temática clásica basada en la mitología griega (dirigida a la corte), a temas más actuales o inclusive de temática grotesca/banal, como sucede en las óperas *buffas*, género claramente orientado a satisfacer el gusto de un público cada vez más numeroso. Algunas óperas de Mozart son un buen ejemplo de esto. En ellas supo capitalizar con maestría aquellos gestos musicales que sabía que resultarían gratos al público. Así nos lo indica la siguiente afirmación de Downs [4]:

“Mozart no estaba condicionado por ideales abstractos ni dogmáticos. Su deseo era ser fiel a la vida, y su norma todo aquello que creara el efecto deseado sobre el público.”

Esta transformación del “mercado musical”, condujo a un tipo de relación artista-espectador que podríamos identificar como característica del siglo XIX. En este caso, el grupo demandante estaba constituido por la alta burguesía que frecuentaba los salones y las salas de concierto de toda Europa y América, ya fuese para satisfacer una necesidad artística o por mero entretenimiento. Si bien es cierto que el compositor era libre y autosuficiente, debía adaptarse a las demandas del público si quería mantenerse activo y lograr reconocimiento, como bien nos lo recuerda el caso de Schubert. Durante su breve vida, fue ignorado tanto por músicos como por el público en general. Sus obras raras veces fueron tenidas en cuenta y prácticamente no fueron interpretadas hasta después de su muerte. Por suerte para nosotros, la historia se ha encargado de reivindicarlo. ¿Para quién componía su música Franz Schubert? Si bien podríamos afirmar que lo hacía para la posteridad, desde su óptica personal debió sentirse tan desalentado como nosotros, los compositores de hoy en día.

Aún en los comienzos del siglo XX, podemos reconocer que este tipo de relación entre el público y el compositor (típica del siglo XIX) se encontraba vigente. El estreno de la ópera *Pelleas et Mellisande* de Claude Debussy y del ballet *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky son dos buenos ejemplos de ello. En ambos casos, parte del público reaccionó indignado ante lo que consideró una transgresión a las normas y al buen gusto musical, expresando su insatisfacción con gritos, silbidos, burlas y

agravios (actitudes, todas, muy reprobables por cierto). Si bien estas obras se consagraron al poco tiempo y hoy las consideramos verdaderos clásicos del repertorio, lo que nos interesa destacar es la posición activa que tomó el público frente a las mismas: aunque equivocado, todavía era un público demandante.

Las cosas han cambiado sustancialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX. Lo que sucede hoy en día -y desde hace ya muchos años- es que público y compositor se han distanciado de tal modo, que uno podría afirmar que, de seguir por este camino, pronto no habrá ninguna demanda de música contemporánea (si es que aún la hay). El hecho de que el compositor norteamericano Milton Babbitt escribiera su polémico artículo “Who cares if you listen”^[5] (¿A quién le importa si usted escucha?^[6]) lo pone de manifiesto. En líneas generales, y haciendo las excepciones a un lado, los conciertos de música contemporánea son frecuentados por un grupo muy selecto de personas, generalmente pertenecientes al medio musical. Esto es verdaderamente sintomático: si no hay demanda, no hay público.

Ahora bien, ¿cuáles son las razones que explican este fenómeno? ¿Por qué no hay demanda de nueva música clásica^[7]? Para responder estos interrogantes es necesario volver sobre los puntos mencionados en las páginas anteriores y analizar la situación actual, tanto de la música como de la sociedad.

Hoy día, a nuestro humilde entender, hay muchas concepciones de la música circulando en forma paralela. Como ya hemos dicho, estas concepciones se encuentran vinculadas necesariamente a un determinado sector social demandante, el cual, a su vez, impondrá ciertas condiciones al artista. Observemos algunas de ellas:

Una primer concepción es aquella que entiende al fenómeno musical como mero entretenimiento. La demanda de músicaailable o de fácil consumo se ha incrementado exponencialmente durante el último siglo, en parte gracias a los medios masivos de difusión como la radio, la TV, la discografía y, más actualmente, internet. La mayoría de las personas consume este tipo de música y como consecuencia ha surgido una industria que se ocupa de satisfacer esta demanda de tal modo que cada sector social pueda encontrar un tipo de música con la cual sentirse identificado. Como es sabido, este mercado se rige por modas pasajeras, fomentadas en gran medida por aquellos mismos que terminan lucrando con ello. Lo artístico poco interesa aquí, como lo demuestra el hecho de que la mayoría de los compositores y músicos son olvidados tan rápidamente como pasa la moda en cuestión. Por otro lado, aquellos artistas que han conseguido permanecer en la memoria de la gente, sólo lo han logrado a costa de estar siempre a la moda lo cual implica el abandono de los ideales y convicciones musicales, si los hay.

Otra concepción de la música está dada por aquellas disciplinas que podríamos llamar multimediales o polisémicas. En este caso, no se ve a la música como un arte en sí misma, sino como parte de un todo más complejo que vincula distintas disciplinas artísticas. Es el caso del cine y de las artes multimediales en general. Existe una demanda bastante significativa de música para este tipo de expresión artística, pero es evidente que el compositor se encuentra altamente supeditado a las órdenes del director del proyecto, teniendo que adaptar, la mayoría de las veces, su estética a la estética general de éste. En la realización de música incidental para cine, por ejemplo, el problema es doble, ya que el compositor no sólo deberá respetar la estética general, sino que además deberá evitar que la música cobre demasiado protagonismo ya que, de hacerlo, conspiraría contra el buen entendimiento del relato mismo. Así, el compositor que en forma equivocada creyese encontrar en la realización de música para cine el ámbito propicio para expresar su lenguaje personal, verá ahogados sus deseos de dar rienda suelta a su creatividad. Nuevamente, como vemos, la individualidad del compositor se encuentra altamente condicionada por su entorno. Esto convierte a esta opción en poco atractiva, si bien el músico puede hallar aquí una buena oportunidad laboral.

Sumada a estas concepciones, y a otras tantas que se puedan enumerar (música como patrimonio cultural, música didáctica, etc.) se encuentra la

tradicional del arte musical. No es que no exista demanda de arte musical, de hecho la hay y mucha, pero enfocada principalmente hacia las músicas populares. Hacemos referencia aquí a los movimientos musicales folclóricos o locales, como así también a toda expresión popular que tenga pretensiones artísticas. Es evidente que muchos de los artistas vinculados a géneros populares como, entre otros, el tango, el folclore, el jazz y también ciertas corrientes del rock, no persiguen con su música satisfacer la simple necesidad cotidiana de evasión o de mera recreación sino que, por el contrario, ponen de manifiesto un alto sentido estético. Esto se ve reflejado también en el alto nivel técnico y teórico que poseen muchos de ellos y que es fruto de muchos años de estudio. Artistas de la talla de Mariano Mores, Gustavo "Cuchi" Leguizamón, Duke Ellington, Paul Simon, Vinícius de Moraes, Antonio Carlos Jobim, sólo por mencionar algunos, no pueden ni deben ser subestimados. Su arte es, sin lugar a dudas, muestra de un gran refinamiento y exquisitez, pero también encuentra limitaciones. Por definición, todas estas expresiones están siempre sujetas al *estilo* al que pertenecen. La individualidad es algo deseable, siempre y cuando no sobrepase los lineamientos generales que supone el estilo. Este conflicto entre inventiva y estilo encuentra un ejemplo sin parangón en la persona de Astor Piazzolla. La creatividad del autor de "Adiós Nonino" se encontró, no pocas veces, con la resistencia de un público que lo denunciaba de desleal al estilo del tango. Y no sólo el público lo resistía, también sus propios colegas. El estilo, en ese caso, lejos de presentarse como algo ventajoso, se convirtió en una camisa de fuerza que le imponía límites a su genio. Como puede notarse, se trata de un ámbito conflictivo para el compositor que busca desarrollar una estética personal, al menos que ésta se encuentre altamente vinculada a un estilo.

Como vemos, es difícil encontrar un ámbito idóneo en donde el compositor contemporáneo de tradición clásica pueda desarrollar su arte. Su público, que por naturaleza debería ser el público de la música clásica, se encuentra, sin embargo, totalmente alejado de él. Quien consulte el calendario de conciertos que ofrecen las grandes orquestas de todas partes del mundo, comprobará que una obra posterior a 1950 se programa con mucha menor frecuencia que cualquier obra clásica. Este hecho puede deberse a que el público sigue demandando insistentemente la interpretación del repertorio tradicional, acaso ignorando que sólo aquellas expresiones artísticas que le son contemporáneas pueden representarlo cabalmente. Pero también podría ser que el compositor contemporáneo, prefiriendo lo críptico, lo meramente intelectual, y renegando innecesariamente de su tradición, haya motivado el alejamiento, no sólo del público, sino también de muchos músicos que decidieron hacerse a un lado por no cumplir con los cánones impuestos por la vanguardia institucionalizada. En este sentido, la siguiente afirmación de Gisèle Brellet se nos presenta como verdaderamente reveladora:

"Pero es menester que sepa también (el compositor) que una innovación no es necesariamente ruptura con el pasado, y que renegando totalmente de éste, corre el riesgo de destruir lo que era la esencia misma y ley fundamental de la música"[\[8\]](#)

¿Será que en nuestro intento de renovar el lenguaje musical hemos atentado contra los fundamentos del arte que amamos? Fuera cual fuese la respuesta, esta grave situación de aislamiento se nos presenta hoy, probablemente más que nunca, como ineludible, y con el agravante de que el músico clásico parece aferrarse insistentemente a vías anticuadas de difusión como son el concierto y la edición de partituras.

Es a partir de esta crisis que algunos compositores, como es el caso del ya citado Milton Babbitt, proponen una nueva idea filosófica de la música: la música como ciencia. Según esta concepción, el compositor es, mayoritariamente, un investigador que desarrolla conocimiento para algún instituto o universidad. Es evidente que si uno acepta este punto de vista, puede prescindir del público pues, como en toda investigación científica, y más allá de que el hombre común pueda resultar beneficiario de ella, el objetivo que se persigue es el conocimiento en sí. También está claro que esta concepción filosófica propone nuevas reglas de juego para el compositor. Este deberá transformarse en un especialista, con todo lo que ello significa. El hecho de que hoy en día el músico transite por un sinfín de cursos de perfeccionamiento (carreras de posgrado, maestrías, doctorados,

etc.) se condice muy bien con este enfoque. Acaso no sea esto más que un regreso a la concepción platónica de la música como *Sophia*:

“Se ha dicho que la música para Platón es objeto de condena en cuanto a fuente de placer, y que puede admitirse cautamente como instrumento educativo, a condición, de depurarla de las armonías dañinas. Ahora bien: la música no es sólo objeto de nuestros sentidos; la música puede ser también ciencia y, en cuanto tal, objeto de la razón. (...) Hay, por consiguiente, una música que se oye y otra que no se oye; únicamente esta segunda música -la que no se oye- es digna de atención del filósofo.”^[9]

En definitiva, según estos ideales, el verdadero músico es el músico-teórico. Pero entonces surge la inevitable pregunta ¿para qué componer? ¿Acaso debemos pensar el ejercicio compositivo como un mero experimento de laboratorio? ¿De eso se trata realmente la música? Desde mi punto de vista esta concepción encierra un autoengaño. En realidad, si uno lo observa detenidamente, estas ideas no son más que una justificación de la propia actividad, propuesta por algunos compositores que no desean enfrentar seriamente el problema de fondo.

Para aquellos, que como yo, nos resistimos a aceptar este enfoque, y seguimos pensando que la música es un arte (hermoso por cierto) pocos caminos parecen posibles de seguir. Aquellos que nos sentimos herederos de la tradición musical que tiene por grandes exponentes a Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Brahms, Debussy, entre otros, nos encontramos ante un dilema. ¿Para quienes estamos componiendo nuestra música? Desde luego, se puede afirmar que uno compone para uno mismo, y en parte es cierto. Pero no nos engañemos, el artista necesita ser escuchado. Esta es, en esencia, la encrucijada del compositor contemporáneo.

^[1] Recordemos que en las Universidades Catedralicias medievales, la música era concebida como parte del Quadrivium, en el que se enseñaban también aritmética, geometría y astronomía.

^[2] Teoría barroca que identificaba diversos elementos musicales con afectos o pasiones humanas.

^[3] Es interesante e ilustrativo recordar la conflictiva relación que llevaron Mozart y su patrón, el Arzobispo de Salzburgo, Colloredo.

^[4] Downs, Philip G. “La música clásica”. Madrid, Ediciones Akal S.A., 1998. pág. 329

^[5] Babbitt, Milton, “Who cares if you listen”, High Fidelity (Feb. 1958)

^[6] Aparentemente, el título original era “*El compositor como especialista*” y fue cambiado por el editor sin el consentimiento del autor.

^[7] Entendemos aquí los términos “música clásica” en su acepción general para identificar a la música de tradición culta o académica. Debido a que Clásico es uno de los períodos musicales hay un extenso debate sobre lo conveniente o no de usar esa denominación. Optamos por esta forma ya que es de conocimiento público.

^[8] Brellet, Gisèle, “Estética y creación musical”, Buenos Aires, Ed. Librería Hachette S. A. 1957, pág. 29.

^[9] Fubini, Enrico, “La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX”, Madrid, Ed. Alianza Música, 1994, págs 59 y 61.

(6) Comentarios

Agustin dice:

Buenas, bien por abrir el juego. Me permito opinar. Me parece que el debate entre música popular/académica planteado es muy superficial y puede llevar a confusiones, mas allá de no tomar en cuenta que la "música contemporánea" (entendiendo a la música producida academicamente después del año 1950/60) es hoy en día un genero mas y la problematica dada a las otras músicas populares sobre el estilo también le cabe a ella (a menos que sostengamos dicha dicotomía propia de otra época y con intereses bien concretos que, en mi opinión, no nos pertenecen). El debate sobre el porque se programa mas música perteneciente al periodo desde el renacimiento al romanticismo y no "música contemporánea" tiene, a mi entender, una raíz sociocultural e ideológica sobre los sectores que llevan adelante esas programaciones y su ideal de belleza; así como el tipo de

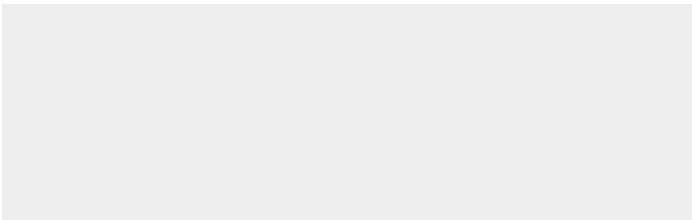
17.08.11

formación (académica y pedagógica) que estos sectores imparten en conservatorios y academias publicas y privadas. El tópico de "Vanguardia Institucionalizada" mencionado en el artículo me parece un acierto, estaría bueno desarrollarlo. Ciertamente el tema amerita mas que un libro, en el caso de un artículo me parece mas pertinente estudiar casos particulares y analizarlos para que no se torne muy abstracto o no se lleguen a desarrollar bien los puntos mencionados. Es muy pertinente la discusión, felicitaciones.

Pablo Penovi dice:	<i>En primer lugar, agradezco al escritor del artículo por haberlo escrito a conciencia y, a mi parecer, con verdadero espíritu inquisitivo. Mi humilde opinión es que, hoy en día, la mayoría de la música académica contemporánea parece buscar una conexión con el oyente en un plano meramente intelectual. Creo que es este hecho va en detrimento de la música misma, ya que esta debe, ante todo, establecer una conexión mucho más profunda con el oyente, llámesela psicológica o espiritual. Coincido con Florencia en que, a veces, pareciera que los compositores caen en el ejercicio de componer una pieza "original" con el único objetivo de la originalidad, sin pensar si, más allá del plano intelectual, eso es lo que realmente quieren decir. El punto es el siguiente: si el compositor no pone su alma (más que su cerebro) en la pieza, ¿qué reacción puede pretender en el oyente? Sólo una reacción intelectual, que, a este nivel, puede provenir únicamente de otro músico o, al menos, de una persona con conocimiento teóricos que escapan a la mayoría de las personas. En cuanto al tema del "público tirano", cuando el público se conecta con el compositor en un plano emocional o visceral, es inevitable que reaccione en ese mismo plano cuando dicho compositor altera o cambia su obra de una manera que no lo satisfaga. Como diría mi suegra, no se puede tener la chancha y los veinte. Si el compositor quiere un público que realmente se involucre con su obra, debe desnudar su alma, como lo hace quien improvisa, y crear lazos afectivos con él. Si el compositor quiere ser absolutamente libre, entonces quedará, como ahora, absolutamente solo.</i>	14.03.11
Santiago Saitta dice:	<i>Gracias a todos por los comentarios</i>	26.11.10
Florencia pianista dice:	<i>Muy interesante la nota y la cuestión que la inspiró... muchas veces he pensado en estos interrogantes y mis respuestas fueron parecidas... Muchas veces pareciera que los compositores quisieran innovar a costa de todo, incluso de su propio gusto... En la mayoría de los casos no les creo que esa música es la que les gusta escuchar a ellos y me da más la sensación de que su único objetivo es componer la obra más loca imaginable y ser incomprensidos porque esto les da la idea de que entonces quizás pasen a la historia como compositores originales que no eran comprendidos en su propia época como también les ha pasado a verdaderos genios como Debussy, Stravinsky y hasta Beethoven... Creo que lo mejor es ser sincero con uno mismo y componer lo que a uno le gustaría escuchar, es la mejor forma de conectarse con lo humano del gusto por la música.</i>	22.11.10
Clara dice:	<i>¡Muy bueno, Santiago! Me gustó mucho el recorrido histórico que armaste y los interrogantes que planteaste. Felicitaciones.</i>	13.11.10
Alberto Rosso dice:	<i>Un artículo extraordinario que plantea de forma muy clara el gran interrogante actual sobre la finalidad de la composición e interpretación musical. Mis felicitaciones a Santiago Saitta por abrir el debate sobre un tema mas que interesante para todos quienes amamos el arte musical, al margen del estilo favorito de cada uno. Espero que continúe.</i>	13.11.10

Dejar un comentario

Nombre	
Email	
Comentario	



Última actualización:
11-10-2016 14:55:01

buscanos en facebook!



IUNA
Instituto Universitario Nacional del Arte
Azcuénaga 1129. C1115AAG
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
(54.11) 5777.1300

**Área Transdepartamental
de Crítica de Artes**
Bartolomé Mitre 1869
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
(54.11) 4371.7160 / 4371.5252

Las apreciaciones expresadas en los artículos publicados en ArteCríticas son de entera responsabilidad de cada autor. Esta publicación online no se hace responsable de ellas.